

CV Photo

Louis Lussier

Quand la ville dort

Louis Lussier

While the city sleeps

Manon Gosselin

Numéro 26, printemps 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21782ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gosselin, M. (1994). Louis Lussier : quand la ville dort / Louis Lussier: While the city sleeps. *CV Photo*, (26), 18–29.

L o u s s i e r i s

Cela ne remonte pas jusqu'à ma bouche et mes lèvres. Cela ressuscite. La plus humble des créations ne dialogue qu'avec les métamorphoses qu'elle attire dans son propre mystère. Plus loin que la révolte. Plus loin que la réconciliation.

Soigne ta droite, Jean-Luc Godard, 1987

... et dans son ombre, ne le quittant pas d'une semelle, « *I didn't touch him. I didn't go very near him. He would be as cold as ice and as stiff as a board* » (Chandler).

Dans son ombre, je continuai à regarder la lune qui se dédoublait.

on dépeçait les gens
on leur arrachait les yeux
on leur coupait les oreilles
victime d'une guerre

1991

D'abord témoin. Justement là, dans cet état dramatique, se condense la présence de l'appareil photographique, de cet œil mécanique, œil persuasif et supplémentaire qui retient, toujours à distance, des résidus d'expériences à être fixés par la lumière. Témoin toujours, mais témoin de quoi et témoin comment. Repensons à ces deux moments du film *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman : tantôt l'enfant caresse la très grande projection photographique de sa mère — tantôt la mère couvre sa bouche de sa main en regardant les nouvelles télévisées qui montrent un homme s'immolant sur une place publique. Fantasma et document. Deux arrêts visuels qui deviennent des souvenirs écrans lorsqu'on rappelle le film à travers eux.

Les photographies de Louis Lussier, *Testimonial Fabuleux* (1991-...), sont d'abord somptueuses. Il y a une dépense presque maniaque pour faire l'épreuve des dispositions à la beauté réservées au tiers photographique. Ce sont de grandes photographies, quoique aucune d'elles n'atteigne des dimensions publicitaires. Le format 128 x 173 cm rappellerait plutôt la position de l'homme vitruvien, debout, pieds écartés, les bras tendus, ouverts, en croix. La persistance de ce format, qu'il soit à la verticale ou à l'horizontale (n° 2 et n° 6), nous amène à l'envisager comme autre chose qu'un expédient technique. En lui, probablement, se réalise un postulat humaniste, brouillé et irradiant : une hésitation politique qui serait, au même moment, troublée par une impossibilité à ne pas représenter la croyance en l'individu, en dépit de l'impuissance, de la chute, du retrait, de la réserve.

Souvenir témoin, souvenir écran. Il y a des deux. « *Lussier's photographic texts resist our attempts to definitively untie them; they frustrate our desire to decipher them through taxonomy, with finality. This is their great strength. For these phantasmatic images celebrate openness above all and preserve their aura of mystery at all costs* »¹. Et pour justement voir le prix affiché, il faut s'accorder le luxe exubérant d'être marqué, à plusieurs reprises et n'importe comment,

Quand la ville dort

par le déséquilibre d'une économie chaotique, celle-là même qui encourage les investissements multiples et les reprises.

Le décor est neutre, sinon sordide (*Testimonial Fabuleux* n° 2). L'horizontalité est accentuée (173 x 128 cm). Un rideau souillé, une transparence psychotique, une montagne renversée, une toile de fond. Sur la droite, à l'avant-plan, une forme masculine reconnue à la largeur du bras fait obstacle à la toile, au fond, à la montagne renversée. Cette silhouette noire, tronquée, frontale, serre quelque chose dans sa main refermée. Si c'était une arme à feu, une carabine, le rideau serait souillé, si c'était un appareil-photo, la montagne renversée serait alors plus prégnante et un autre sens prendrait encore. Fantasma et document. Comment l'écran est-il là et comment, pour reprendre la réflexion de Serge Daney, comment voir l'écran autrement que « comme le fond d'une poêle Tefal (en verre), propre à saisir (culinairement s'entend) [...] »² le réel derrière qui s'y trouve ?

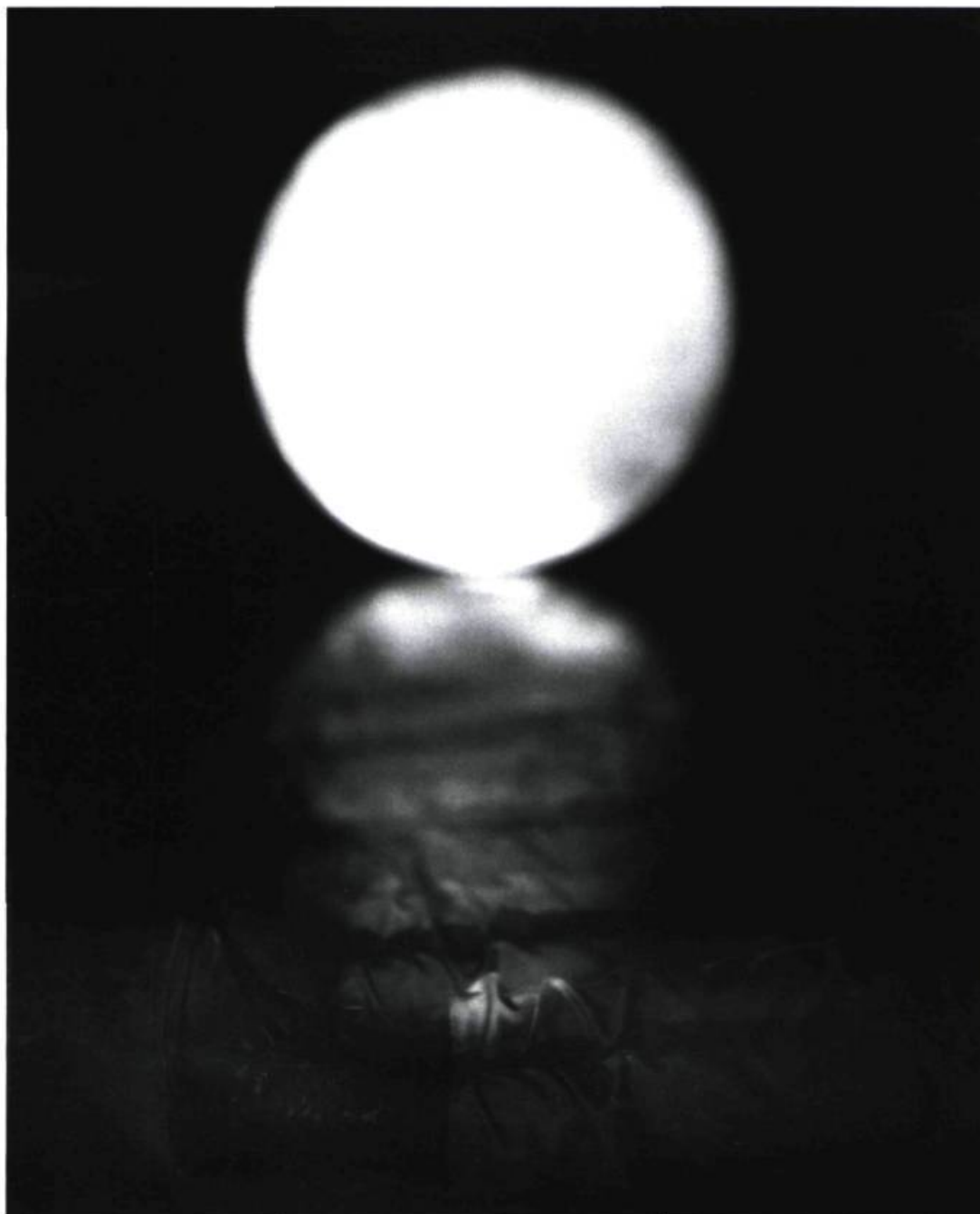
La transparence est limitée, empêchée. Le fantasma fait écran au document, il brouille la piste de la prise, le ça a été de Barthes. Tout ne se donne pas tout d'un coup comme un oracle. Ça a encore été, mais, à plus d'un moment, le photographe en témoin en multipliant les expositions sur le même négatif, projetant avec une maîtrise remarquable, son après-coup, peut-être son plan. Alors, la première empreinte en attente se voit souillée par une nouvelle, le tout travaillant pour le quasi discernable, pour l'obscurité.

J'aurais tendance à voir dans ce regroupement de *Testimonial Fabuleux*³ une séquence photographique plutôt qu'une série de photographies. La série ayant plus à voir avec un ordre qui serait une variation conceptuelle d'un ou de plusieurs éléments déterminants. Il y a bien sûr de la répétition, des éléments se répètent : des chaussures, des semelles, des silhouettes noires, des corps d'hommes morcelés, des corps délités, de la terre, des lunes. Cependant, ces plans photographiques semblent plutôt constituer la trame d'une action dramatique qui ne serait pas d'avance déterminée,

Montréalais d'origine, **Louis Lussier** est un autodidacte de la photographie. Depuis l'obtention d'un bac en communications de l'Université du Québec à Montréal, il se consacre entièrement à son travail photographique. Ses œuvres sont exposées régulièrement au Canada et aux États-Unis. Louis Lussier est représenté par la Jack Shainman Gallery de New-York.

Originaire de Montréal, **Manon Gosselin** a fait des études en arts visuels et termine actuellement une maîtrise sur l'œuvre de Jeff Koons. Elle s'est toujours intéressée à l'image et se concentre particulièrement, depuis quelques années, sur l'œuvre de Louis Lussier.

1. CAMPBELL, James D. *Speculations on Louis Lussier's Recent Work*, catalogue de l'exposition *Testimonial Fabuleux*, Galerie Jack Shainman, New York, 1992. 2. DANÉY, Serge. *La Rampe, Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1983, 183 p., p. 37. 3. Afin de faciliter mon propos, j'ai été contrainte de numéroter ce *Testimonial Fabuleux* qui ne l'était pas.



une séquence de temps morts, de souvenirs écrans où l'anecdote narrative aurait été épuisée par le photographe pour pouvoir être reprise par nous.

Je-il. Le photographe est l'unique modèle de ses photographies. Dans l'extrait reproduit du *Testimonial Fabuleux* que nous avons sous les yeux, une seule photographie à expositions multiples (n° 9) affiche (ou consigne) la tête coupée en gros plan du photographe. Ce visage est troublant. Une autre (n° 8) nous le donne à voir en plan pied, chutant. Le photographe s'utilise et je ne vois pas de drame narcissique. S'il y en a un, il est encore plus terrible. D'ailleurs, Narcisse est bien mort, noyé, très tôt, par son amour pour lui-même. Ici, il s'agirait plutôt d'une suspension narcissique et l'arrêt, la chute (n° 8) serait le souvenir écran.

Le corps du photographe est un *character* au sens cinématographique, américain, du terme. Proche des conventions esthétiques et dramatiques du Film Noir : « [...] *more a mask, a symbolic idea than a flesh-and-blood representation [...] hardly move their facial muscles or their lips [...]* »⁴. S'il y a une perspective analogique à sonder entre ce genre cinémato-

graphique et ce *Testimonial Fabuleux*, elle mériterait une attention toute particulière, le mot citation n'ayant pas ici de pertinence exclusive pour régler et maîtriser le tout. Plus loin que le terrorisme, plus loin que le pillage.

Pas d'utopie de soi pour soi, de fouille intime et égoïste. Dans tout ce *Testimonial*, l'autoportrait, ces corps morcelés et délités, est impersonnel, à la limite de l'effacement.

L'œuvre n'est pas l'autoportrait. Pendant ce quasi discernable, il y a un choc et une dérivation, et c'est dans la manière dont le photographe introduit son propre corps dans l'image que l'autoreprésentation fait écran. Toujours à partir de lui les métamorphoses se font. Il se subtilise, se prend et s'invente pour objet en observant politiquement une distance inouïe. Ce qui rend encore plus troublant ce visage, reconnaissable, en gros plan, frontal, à peine voilé, lèvres serrées. Un visage contenu, condensé, tragique, légèrement dévisagé, un je-il suspendu.

Manon Gosselin
Février 1994

Épreuves
argentiques

Silver prints

n° 1

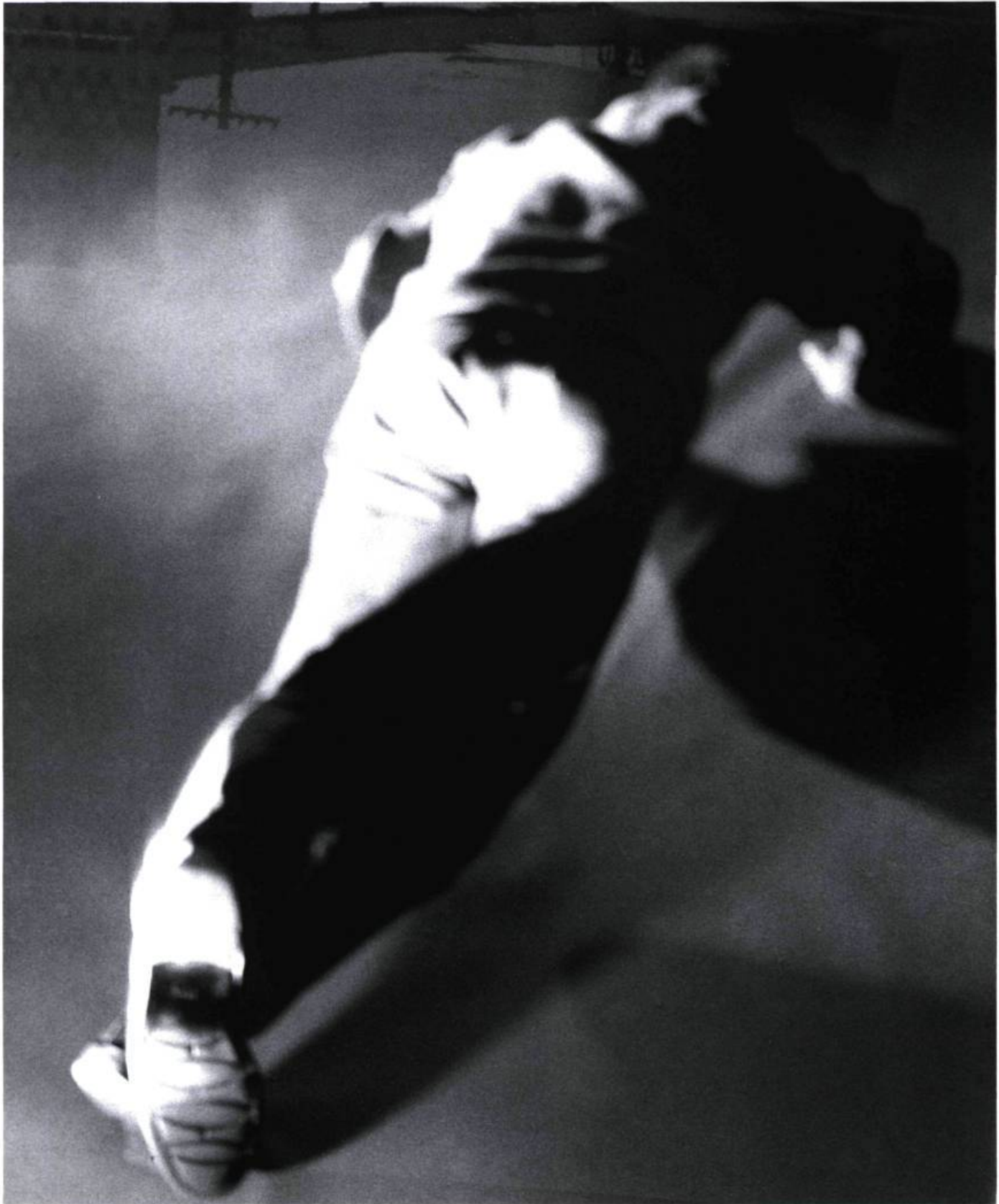
4. HIRSH, Foster. *The Dark Side of the Screen*, A Da Capo Paperback, 1983, p. 7.





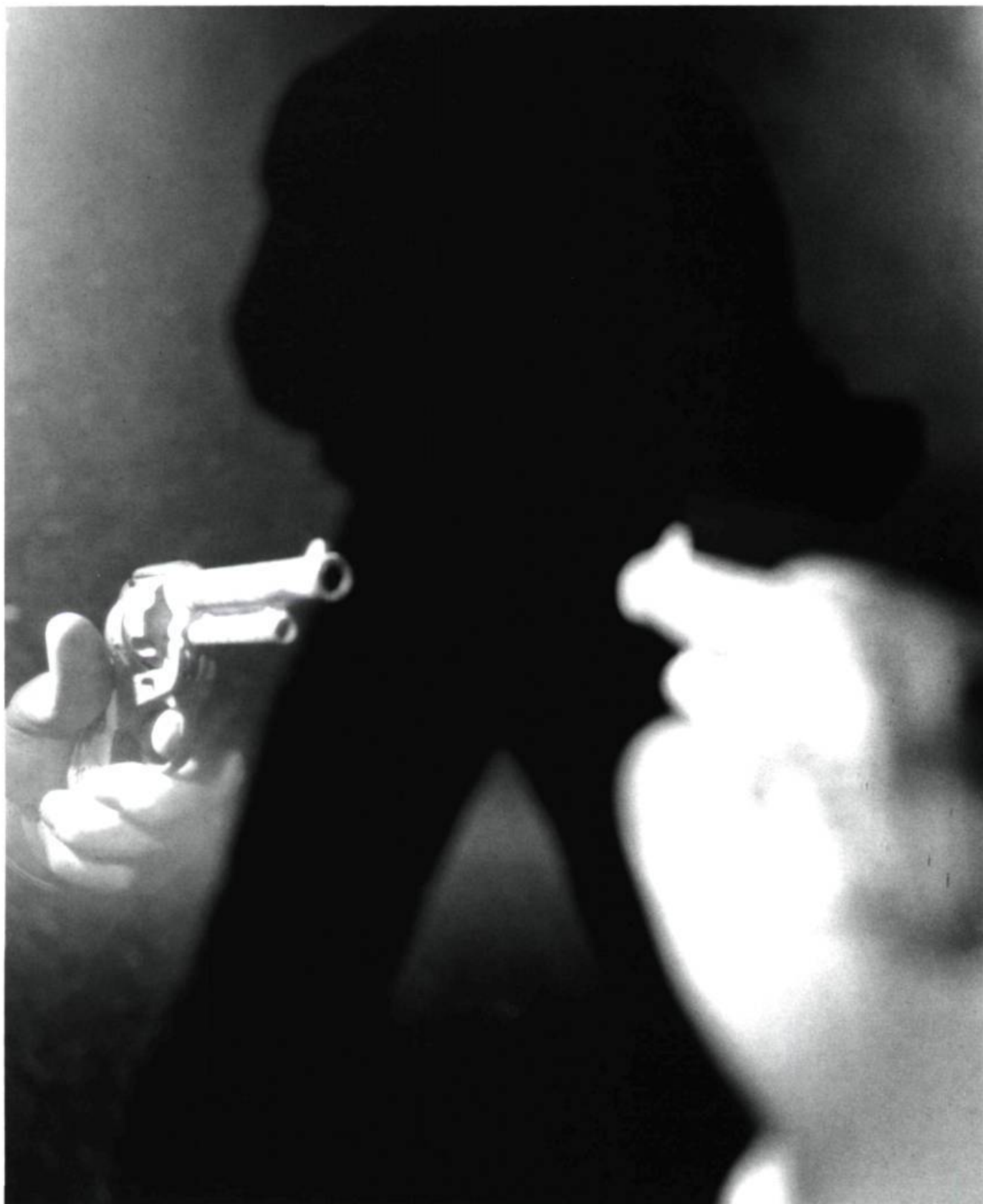












L o u s s i e r s

It swells within, beyond all containing. It revives. The humblest of creations dialogues with nothing but the metamorphoses that it attracts by virtue of its own mystery. Beyond revolt. Beyond reconciliation.

Soigne ta droite, Jean-Luc Godard, 1987

...and in his shadow, never leaving him by so much as an inch, "I didn't touch him. I didn't go very near him. He would be as cold as ice and as stiff as a board."

— Chandler

In his shadow, I shall continue to look at the moon that was unfolding.

we were dismembering people
we were cutting out their eyes
we were cutting off their ears
victim of a war

1991

First of all, a witness. Precisely there, in this dramatic state, the presence of the camera, this mechanical eye, is condensed: a persuasive and supplementary eye that keeps — always from a distance — residues of experiences, to be fixed by the light. Always a witness — but a witness of what, and a witness how. Let's look back at these two scenes in the Ingmar Bergman's film *Persona* (1966): Now the child caresses the huge photographic projection of its mother; now the mother covers her mouth with her hand as she watches a news telecast showing a man immolating himself in a public square. Fantasy and document. Two visual stopping-off points that become screen remembrances when we recall the film by way of these reference points.

Louis Lussier's photographs *Testimonial Fabuleux* (1991-...) are — for a start — sumptuous. There is an almost fanatical effort to test the aptitude for beauty that is reserved to the medium of photography. These are large photographs (although none of them attains commercial advertising dimensions). The 128 cm x 173 cm format is reminiscent of the idealized model represented in Vitruvius' well-known study of human proportion, standing upright, feet apart, the arms outstretched, open, in the form of a cross. The persistence of this format — whether in the vertical or the horizontal (no. 2 and no. 6) —

While
the city
sleeps

Hailing from Montreal, **Louis Lussier** is a self-taught practitioner of photography. Since receiving a bachelor's degree in communications from the Université du Québec à Montréal, he has devoted himself entirely to his photographic work. His works are regularly exhibited in Canada and in the United States. Louis Lussier is represented by the Jack Shainman Gallery in New-York.

A native of Montréal, **Manon Gosselin** has studied visual arts and is currently writing a master's thesis on the work of Jeff Koons. She has always been interested in the image and has concentrated particularly, for several years, on the work of Louis Lussier.

leads us to view it as something other than a technical expedient. Probably, a humanistic postulate is manifest in this format, scrambled and irradiant: a political hesitation that is, perhaps, troubled at the same time by an impossibility of not being able to represent belief in the individual in spite of the discouraging realities of powerlessness, downfall, withdrawal, reserve.

Witness remembrance, screen remembrance. There is some of both. "Lussier's photographic texts resist our attempts to definitively untie them; they frustrate our desire to decipher them through taxonomy, with finality. This is their great strength. For these phantasmatic images celebrate openness above all and preserve their aura of mystery at all costs."¹ And to truly see the price tag, we must permit ourselves the exuberant luxury of being marked — repeatedly and by whatever means — by the imbalance of a chaotic economy, the very same one that encourages multiple investments and retakes.

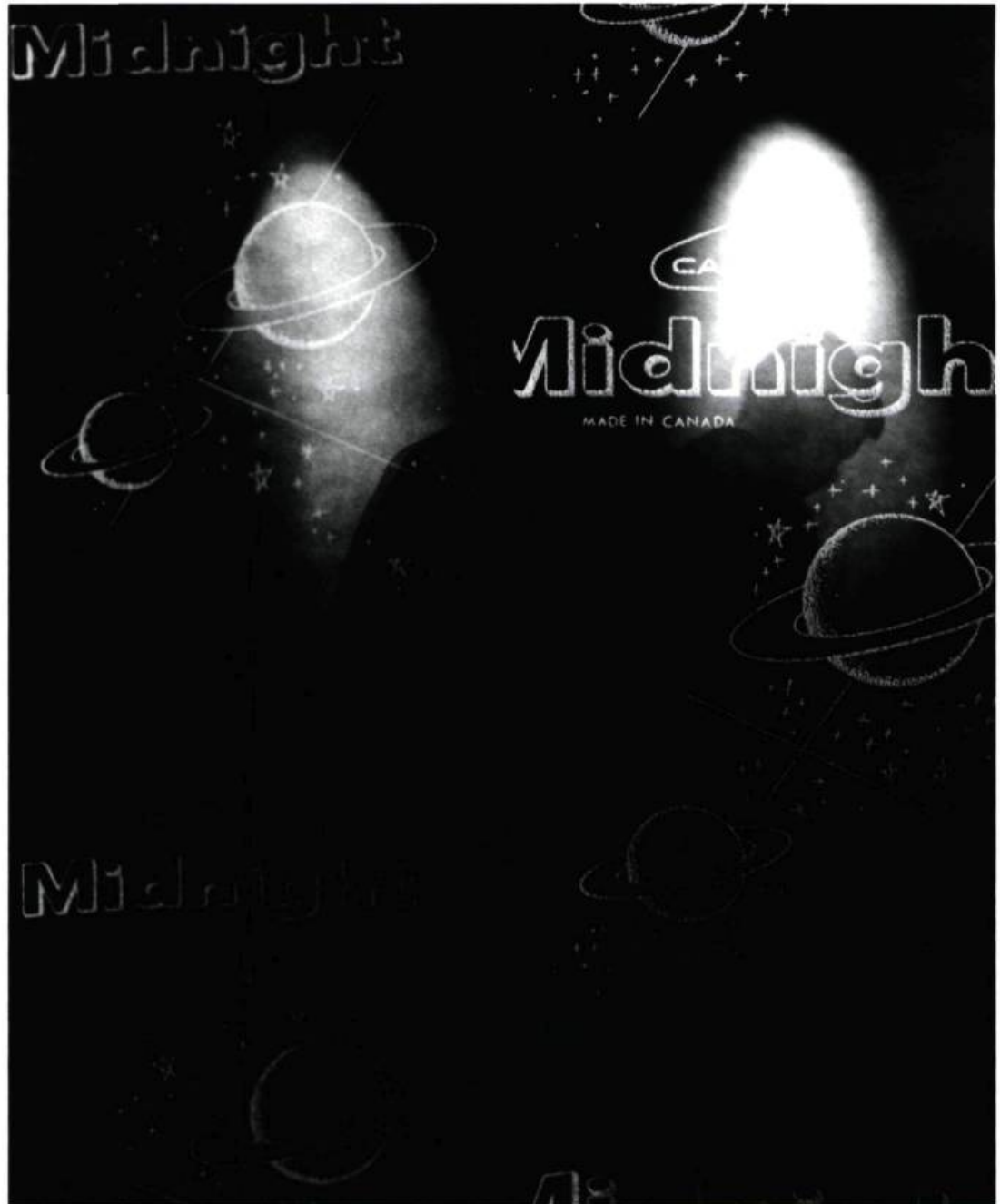
The setting is neutral, if not sordid (*Testimonial Fabuleux* no. 2). The horizontality (173 cm x 128 cm) is accentuated. A murky curtain, a psychotic transparency, a reversed mountain, a backdrop. In the foreground to the right, a masculine form (recognizable as such by the thickness of his arm) blocks the backdrop, the background, the mountain. This black silhouette, truncated, frontal, holds something in his closed hand. If it were a firearm, a rifle, the curtain would be tarnished; if it were a camera, the mountain would be even more pregnant with meaning and another signification would emerge. Fantasy and document. In what way is the screen there, and how (to reiterate Serge Daney's reflection) can we see the screen in some other way than "as the bottom of a Tefal [sic] pan (of glass), ready to sear (culinarily speaking) ..."² the reality that is behind it?

The transparency is limited, hindered. The fantasy beclouds the document, it confuses the issue of the shot, the *that was* of Barthes. Not all is revealed at once, oracularly. It already *was* — but at different times; the photographer testifies to the fact by multiplying the exposures on the same negative, projecting, with a remarkable masterliness, his "after-the-event," maybe his blueprint. So, the first image in abeyance finds itself melted by a new one — and each of them striving toward the quasi-discernible, toward obscurity.

I would have a tendency to see, in this *Testimonial Fabuleux*³ collection, a photographic *sequence* rather than a series of photographs (a series having more to do with an order that is a conceptual variation of one or several determining elements). Undeniably, there is repetition, elements that repeat: shoes, soles, black silhouettes, fragments of men's bodies, dislodged bodies, earth, moons. However, these photographic shots seem, rather, to make up the framework of a dramatic plot that was not determined in advance: a sequence of dead time, of screen remembrances whose narrative anecdote was exhausted by the photographer so that it could be taken up again by us.

I-He. The photographer is the only model appearing in his photographs. In the excerpt reproduced from *Testimonial Fabuleux* that is before you, a single multiple-exposure photograph (no. 9) displays (or captures) the photographer's head in close-up. This face is troubling. Another one (no. 8) offers it to

1. James D. Campbell, "Speculations on Louis Lussier's Recent Work," in *Testimonial Fabuleux* [exhibition catalogue] (New York: Jack Shainman Gallery, 1992). 2. Serge Daney, *La Rampe, Cahier critique 1970-1982* (Gallimard, Cahiers du cinéma, 1983), p. 37. 3. To facilitate this presentation, I was forced to assign page numbers to this *Testimonial Fabuleux* (which originally had none).



us in a full-body shot, falling. The photographer makes use of himself and I see no narcissistic hang-up therein (if there is one, it is even more terrible). Anyway, Narcissus died, drowned, quite early into his years, because of his love of himself; here, it is more a question of a narcissistic suspension — and the check, the fall (no. 8), is the screen remembrance.

The photographer's body is a character in the American, film sense of the term, close to the dramatic and esthetic conventions of *film noir*: "... more a mask, a symbolic idea than a flesh-and-blood representation... hardly move their facial muscles or their lips..."⁴ If there is an analogic perspective to probe between that film style and this *Testimonial Fabuleux*, it deserves a very special attention, the word quotation not having, in the case at hand, exclusive pertinence for the defining and mastering of it all. Beyond terrorism, beyond pillaging.

No utopia of self for oneself, of intimate and self-centred searching. Throughout this *Testimonial*, the self-portrait — these fragmented and dislodged bodies — is impersonal, at the limit of self-effacement.

The work is not the self-portrait. Concurrent with this "quasi-discernible," there is a shock and a deviation, and it is because of the manner in which the photographer introduces his own body into the image that the self-representation beclouds it. He is always the starting point of the metamorphoses. He subtilizes himself, makes himself up, takes himself for an object while politically observing an incredible distance. Which makes this face even more disturbing, recognizable in frontal close-up, thinly disguised, lips compressed: A face contained, condensed, tragic, half-heartedly examined, an I-He suspended.

Manon Gosselin

February 1994

Sans titre

Untitled

4. Foster Hirsh, *The Dark Side of the Screen* (A Da Capo Paperback, 1983), p. 7.